

ВНУТРІШНЯ ГАРМОНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬО ТВОРУ ЯК ЧИННИК ЙОГО ЦІЛІСНОСТІ ТА ХУДОЖНЬОЇ ДОВЕРШЕНОСТІ

Григорій КЛОЧЕК (Кіровоград)

У статті досліджується внутрішня гармонізація в художньому творі таких компонентів поетики як ритмомелодика, мова, композиція. Висновки будуються на врахуванні попереднього наукового досвіду (Ейхенбаум Б., Жирмунський В., Ліхачов Д., Тимофеев Л., Чичерін А.). Внутрішня гармонізація поетики твору розглядається як один із важливих чинників його художньої довершеності.

Ключові слова: внутрішня гармонізація твору, цілісність твору, поетика, синергетика, системність, формальна школа.

The article investigates inner harmonization in a literary work of such components of poetics as rhythm melody, language and composition. The conclusions are made on the basis of the previous scientific research (B. Eikhenbaum, V. Zhirmunsky, D. Likhachyov, L. Tymofeyev, A. Chycherin). Inner harmonization of the literary work poetics is viewed as one of the most important factors of its artistic perfection.

Key words: inner harmonization of a literary work, text integrity, poetics, synergy, systemity, formal school.

Підводячи підсумки результатів нашого аналізу “під мікроскопом” фрагменту новели В. Стефаника «Катруся» [див.: 4, с. 19–54], ми прийшли до висновку, що такі компоненти поетики як змістові прийоми, ритмомелодика, мова, композиція є системно взаємопов’язаними. Йдеться про взаємозалежність, взаємоузгодженість усіх виражальних компонентів твору. У високохудожньому літературному творі ця проблема так чи інакше вирішена. Та не у всіх дослідженнях поетики художніх творів, не кажучи вже про літературно-критичні, “рецензійні” розбори, помітні спроби проаналізувати і пояснити взаємозалежність виражальних компонентів. Треба визнати, що найчастіше ця проблема внутрішньої гармонізації твору, що приховує у собі найбільш втаємничені “секрети” художності, навіть не ставиться.

Враховуючи складність питання, розглянемо бодай пунктирно його історію. Це спрямує хід його сьогоденного осягнення.

Деякі дослідники художності вже звертали увагу на проблему внутрішніх взаємозв’язків твору. Одним із перших нею зацікавився В. Жирмунський. Ще у 20-х роках він не тільки помітив і показав на ряді прикладів взаємозв’язок виражальних компонентів, а й визначив силу, що зумовлює ці взаємозв’язки: “У живій єдності художнього твору вони (художні прийоми. – Г. К.) пов’язані між собою непорушно, як пов’язані у кожному слові його фонетичні, морфологічні, смислові і синтаксичні особливості. [...] В живій єдності художнього твору всі засоби взаємозалежні, підпорядковані одному художньому завданню [...]. В художньому творі ми маємо не просте співіснування відокремлених і самоцінних прийомів: один прийом вимагає іншого прийому, йому

відповідного. Всі вони визначаються єдністю художнього завдання даного твору і в цьому завданні отримують своє місце і доцільність” [2, с. 33–34].

Отже, В. Жирмунський говорить про взаємозв’язок художніх засобів. Та ми вже знаємо, що вони групуються в компоненти – мова твору, композиція, ритміка і т.д. Таким чином, можна виділити новий рівень взаємозв’язків – *гармонізацію власне компонентів*. Саме цей рівень зв’язків В. Жирмунський висвітлив недостатньо, хоча виявив і описав деякі об’єктивно існуючі зв’язки між композицією і мовою ліричних творів [3].

Представники російської “формальної” школи ввели у науковий обіг поняття *домінанти*, яке мало велике значення для розвитку уявлень про зв’язки між виражальними компонентами. Б. Ейхенбаум писав про гармонізацію компонентів як про компроміс, що склався під впливом якогось одного, найбільш активного за своєю функцією компоненту: “Художній твір завжди – результат складної боротьби різних формуючих елементів, завжди – компроміс. Ці елементи не просто співіснують і не просто відповідають один одному. Залежно від загального характеру стилю той чи інший елемент має значення організовуючої *домінанти*, яка панує над іншими і підпорядковує їх собі” [1, с. 332]. Чітке визначення поняття *домінанти* дав Р. Якобсон: “Домінанту можна визначити як фокусуючий компонент художнього твору: вона керує, визначає і трансформує інші компоненти. Домінанта забезпечує інтегрування структури” [10, с. 56].

Представники “формальної” школи майже одностайно визнають, що один із компонентів детермінує відносини між усіма іншими компонентами. Мова, отже, йде про *домінанту як про системостворчий фактор*. Інших, позатекстових, факторів учені ОПОЯЗу не бачили. Безумовно, що їх позиція була “кроком назад” у порівнянні з концепцією В. Жирмунського, який визнавав за “єдністю художнього завдання” системостворчу функцію. Концепцію *домінанти* опоязівці переважно декларували в загальному плані – у конкретних дослідженнях її істинність підтверджувалася не так переконливо. Як правило, *домінантним* компонентом вони називали ритм.

Треба віддати належне представникам “формальної” школи, які виявили існування внутрішньотекстової *домінанти*. Та було б грубою помилкою визнавати ритм як єдиний внутрішній системостворчий чинник. Завдяки подальшому розвитку системних уявлень про поетику літературного твору вчені прийшли до думки, що питання про *домінанту*, так само як і питання про взаємозв’язок компонентів твору, значно складніше.

Цікаві спостереження над взаємозв’язками компонентів твору знаходимо у роботах відомого Львівського вченого О. Чичеріна: “У Бальзака вихідний звук грубуватого, звідусіль нахапаного, войовниче життєвого слова веде до невірноваженого, скуйовдженого синтаксичного ладу, до щедрої деталізації, до контрастно покладених кольорів, до

нагромадження подій в середині роману і до нагромадження романів у “Людській комедії” [11, с. 232]. Отже, особливості слова письменника визначають синтаксичний лад, щедрість деталей, кольоровий колорит твору, специфіку сюжету та композиції. Такі ж причинно-наслідкові зв’язки очевидні і в поезиці Флобера: “... Відшліфований звук ретельно зваженого флоберівського слова – матерія, що творить стрункність фрази, її легке динамічне зчеплення, образну систему з ясно і м’яко покладеними фарбами” [11, с. 232].

О. Чичерін виявляє проникливе бачення внутрішніх зв’язків у художніх системах Бальзака, Флобера, Л. Толстого. Для нас ці спостереження дуже цінні. По-перше, вони переконують, що зв’язок між компонентами художньої системи має причинно-наслідковий характер. Вочевидь, ці зв’язки складаються під час становлення поетичної системи. Їх формування – це завжди процес, що має свою логіку. По-друге, спостереження вченого виділяють домінуючу функцію слова, спростовуючи цим самим положення про ритм як постійний і головний за своїм значенням компонент, що визначає характер взаємозв’язків між іншими виражальними компонентами твору. (Це не означає, що ритм не може відігравати домінуючу роль. Просто О. Чичерін говорить, що крім нього детермінуючу функцію в змозі виконувати й інші компоненти).

У книзі “Слово у вірші” Л. Тимофєєв приділив багато уваги проблемі взаємозв’язків між компонентами поетичного твору. Вчений теж визнав за словом (тобто мовою твору) системотворчу функцію. Окрім того, він прояснював ряд принципових питань, серед яких особливе значення має ідея підходу до внутрішніх зв’язків твору як таких, що обумовлюють *взаємосприяння* усіх виражальних компонентів на досягнення “корисного результату”. Вчений ілюструє цю тезу наочним прикладом, запозиченим у академіка П. Анохіна: “Подивіться на кошеня, яке ритмічно почухує себе з метою позбавитись якогось подразливого агента біля вуха. Це не тільки тривіальний “почісувальний рефлекс”. Це у певному розумінні слова консолідація всіх частин системи на результаті. Дійсно, в такому випадку не тільки лапа тягнеться до голови, тобто до пункту подразнення, але й голова тягнеться до лапи... Тулуб також вигнутий таким чином, що полегшуються вільні маніпуляції лапою. І навіть три прямо не зайняті почісуванням кінцівки розміщені таким чином, щоб з точки зору пози тіла і центра ваги забезпечити наслідок...

Як бачимо, весь організм “спрямований” до фокуса результату, і отже, ні один м’яз тіла не залишається байдужим до корисного наслідку. Ми маємо у повному розумінні слова *систему відношень*, що повністю підпорядкована отриманню корисного для організму в даний момент результату” [7, с. 25].

Цей приклад дуже корисний для створення правильних уявлень про взаємозв’язок виражальних компонентів. Згодом пересвідчимось, що не всі

компоненти працюють на досягнення “корисного результату”, окремі з них можуть послаблювати свою функціональність – і у цьому полягатиме їх внесок в ту “загальну справу”.

Цей короткий огляд не дозволяє створити повну картину руху дослідницької думки на шлях усвідомлення проблеми взаємозв'язків між компонентами. Та все ж його достатньо для отримання “точки опори”, відштовхуючись від якої, можна в подальшому вибудовувати концепцію внутрішньої гармонізації літературного твору.

Є вагомі підстави стверджувати, що подальша розробка проблеми внутрішньої гармонізації літературного твору потребує серйозного вивчення напрацювань, здійснених у сфері синергетики. Справа у тому, що власне ця наука, як про це вже йшлося, вважає предметом свого дослідження процеси самоорганізації складних систем. Проте засновник цієї науки Герман Хакен уточнює її завдання таким чином: синергетика вибудовує теорію “спільних дій багатьох систем, у результаті яких на макроскопічному рівні формується нова структура і відповідне функціонування” [9, с. 7]. В іншому місці той же Г. Хакен характеризує синергетику як “науку про взаємодію” [6, с. 54].

У межах синергетики зародився напрям *теорія автопоезиса*, прибічники якого вивчають “питання про те, як самопідтримуються біологічні структури” [6, с. 54].

Чи може синергетика допомогти літературознавцям в осмисленні проблеми внутрішньої самоорганізації літературного твору? На це питання можна відповісти лише тоді, коли відбудуться вагомі спроби екстраполювати досягнення цієї науки на літературознавче поле. А поки що можна впевнено стверджувати лиш одне: знайомство літературознавців з парадигмами синергетики є дуже важливим для нього знайомством з “іншим” досвідом. Власне при зіткненні цих двох досвідів відбуватиметься така корисна річ як породження нових ідей, кутів зору, підходів і т.д. В цьому плані набутки науки про літературу в осмисленні процесів взаємосприяння компонентів можуть бути вельми цікавими для щойно згадуваної теорії автопоезиса. Треба визнати, що думки про взаємосприяння компонентів літературного твору з'явилися задовго до появи синергетики як науки.

Інший не менш корисний результат взаємодії побудованого на системологічній основі літературознавства і синергетики полягає в тому, що співпадіння результатів, добутих на полі цих двох наук, є моментом їх самоствердження, переходу в парадигму.

Перш за все треба відзначити, що взаємоузгодженість “технічних” компонентів (а власне вони знаходились у центрі уваги представників “формальної” школи) є проявом процесу всезагальної гармонізації художнього організму, що відбувається під час його творення. Взаємоузгоджуються, гармонізуються не тільки “технічні” елементи і

компоненти (засоби словесного вираження, ритміка, композиція і т.д.), але і змістові (система образів-персонажів, інші складники художнього світу). Як уже зазначалось, процес гармонізації – адекватний процесу оптимізації. Це справді всеохоплююче явище, що стосується кожної найдрібнішої “клітинки” художнього організму. І спрямовується він усім комплексом системотворчих факторів, серед яких провідна роль належить авторській установці, на кінцевий художній результат. Звичайно, дослідник має право вивчати взаємозв’язок тільки між “технічними” компонентами. Не виключено, і навіть, навпаки, дуже ймовірно, що при цьому він досягне об’єктивних результатів. (Адже, наприклад, не так і важко виявити у високоорганізованому творі зв’язок між ритмом і композицією). Але такий методичний підхід навряд чи можна вважати оптимальним, тому що виявлені відношення не дадуть уявлення про головні системні зв’язки, що визначають функціонування твору як цілісного організму.

Ми не зрозуміємо всезагального для художнього твору процесу гармонізації всіх його складників, якщо проігноруємо художній світ твору, не розгадаємо законів, які сформували його як цілісність. Загалом це положення є головною методологічною вимогою системного аналізу поетики літературного твору. Воно також чинне і при системному аналізі індивідуальної поетики: “Вивчаючи художній світ твору, автора, напрямку, епохи, треба звертати увагу перш за все на те, яким є той світ, у який вводить нас твір мистецтва, яким є його час, простір, соціальне та матеріальне середовище, які в ньому закони психології і руху ідей, які ті загальні принципи, на основі яких всі ті окремі елементи пов’язані в єдине художнє ціле” [5, с. 87].

Внутрішній світ твору, що осягає тему з недостатньою повнотою не може не бути цілісним. Це об’єктивна закономірність. У свою чергу, цілісність твору можлива тільки за умови гармонізації відносин між його компонентами. У такому випадку “технічний момент” художнього твору також породжується як цілісність, так як оформлює цілісну форму, тобто внутрішній світ твору. Д. Лихачов неодноразово вказував на органічний зв’язок закономірностей внутрішнього світу твору і його “технічного моменту”. Звернімо увагу лише на деякі спостереження вченого: “Там, де превалює сюжет, внутрішній світ твору завжди у тій чи іншій мірі “неутруднений”. Опір середовища падає, час пришвидшується, простір розширюється. Метроном дії коливається швидко і широко” [5, с. 87]. Характеризуючи художній світ Ф. Достоевського, Д. Лихачов наголошує, що він «працює» на «малих зчепленнях, окремі частини його мало пов’язані одна з одною. Причинно-наслідкові прагматичні зв’язки слабкі. Світ цей [...] завжди ніби подрібнений, його побутові закономірності часто порушуються.

У світі творів Достоевського царюють різноманітні відступи від норми, панує деформація, люди відзначаються дивацтвами, їм притаманні безглузді

вчинки, неадаптивні жести, дисгармонійність, непослідовність [...] Події відбуваються неочікувано, раптово, непередбачено» [5, с. 86]. Всі ці особливості внутрішнього світу творів великого письменника позначаються у його літературній техніці, в особливостях мови. «Раптом», «навіть», «між іншим», «досить», «мовби», «якийсь», «не зовсім» є часто вживаними словами. «Любов до несподіванок, неозначеності, – пише вчений, – провадить Достоевського до своєрідного «плетення слів»: «Гублячись у вирішенні цих питань, вирішую їх обійти без всякого вирішення» [5, с. 83–84].

Важливо визначити домінантні особливості художнього світу твору, які зумовлені найбільш характерними особливостями мистецького бачення автора. Скажімо, повільний плин художнього часу у творі, як правило, відображає підвищений аналітизм авторського світобачення: він уважно придивляється до реалій предметного світу, детально простежує психологію персонажів. Зрозуміло, що в такому випадку плин художнього часу уповільнюється, це, у свою чергу, зумовлює характер сюжету, мови, ритміки, композиції.

Думається, що при вирішенні питання про домінантний компонент, як про внутрішній системоутворюючий фактор, треба враховувати, що він найчастіше – пряме продовження зовнішнього («поза текстового») системоутворюючого фактору. Зовнішній системоутворюючий фактор, відображаючи особливості художнього бачення автора і зумовлюючи специфіку художнього світу твору, з особливою виразністю матеріалізується в якомусь одному компоненті. Як правило, це слово (мовна підсистема). Треба враховувати той важливий факт, що домінантний компонент є власне мовним, тобто він детермінує інші компоненти мовної підсистеми, визначаючи її своєрідність, її «обличчя». Набувши таким чином своєрідності, мовна підсистема, у свою чергу, визначає відносини між іншими компонентами поетики. О. Чичерін показав, як зміни тільки в одному елементі мови твору – епітеті – можуть викликати глобальні зрушення у всій художній системі письменника: «Вже те, що Лев Толстой замінює пушкінський епітет, цей постріл, що завжди попадає у ціль, епітетами більш розтягнутими у часі, довгозвучними, ритмічно розрідженими, тягне за собою і синтаксичний лад, здатний охопити у часі, і в душевному значенні, і в ідейних протиріччях небувало широку течію життя». «... Нововведений Толстим динамічний, мінливий епітет обумовив наростання прислівникових і дієприслівникових утворень, нагромадження додаткових речень, які і дроблять, і зв'язують рух життя. І композиційна перенасиченість дії, і навіть об'єм роману-епопеї, все одне до одного» [11, с. 232, 234].

Та треба визнати, що накреслена схема дії слова як внутрішнього системоутворюючого фактору не настільки універсальна, щоб її застосовувати у всіх випадках. Найбільше вона придатна для аналізу прози.

Та, напевно, не слід абсолютизувати роль ритму. Досить часто поети і прозаїки говорять про визначальну роль ритму початкової фрази. Необхідно враховувати, що ритм, мелодика, спричиняється певним смисловим началом, який у процесі написання твору набуває логічно-семантичної виразності. У такому випадку визнати пріоритет ритмомелодики – це недооцінити ті, може, спершу й маловиразні, смислові імпульси, що обумовили його. У свою чергу, визнати пріоритет семантики слова і проігнорувати при цьому ритм – це позбавити себе можливості глибше і точніше визначити умови, які покликали до життя оптимальність власне цього слова. Ось чому у розгадці єдності ритму і смислу, ритму і слова треба шукати один із «ключів», за допомогою якого розкриваються секрети внутрішньої гармонізації художнього твору: взаємоузгодженість, гармонізація цих двох компонентів досить часто визначає і характер відносин між іншими компонентами. Взаємоузгодженість ритму і слова є *взаємосприяючою*, тобто виражальні можливості цих компонентів об'єднані метою досягнути кінцевого художнього результату.

Ще передчасно говорити, що нам уже достатньо відомі загальні закономірності, якими характеризуються відносини між компонентами *художній світ – слово – ритміка – композиція* і т.д. Безумовно, що такі закономірності існують. Деякі з них вже виявлені. Згадаймо хоча б залежність між уповільненим художнім часом твору і повнішим виявленням у ньому предметного світу, що, у свою чергу, відбивається на характері розвитку сюжету та інших компонентах поетики. З появою нових досліджень художніх систем наші уявлення про характер взаємозв'язків між різними компонентами будуть поступово розширюватися.

Та вже зараз при аналізі та оцінці художності можна і треба сміливіше користуватися поняттям внутрішньої гармонізації літературного твору. При цьому слід виходити з того, що внутрішні зв'язки художнього організму обумовлюються потребою взаємосприяння всіх його складників на досягнення корисного художнього результату. Як вже відзначалось, для деяких компонентів таке взаємосприяння – це не напруження виражальних можливостей, а, навпаки, їх послаблення. Ю. Тинянов писав про «стертість» окремих складників, їх «автоматизацію». При цьому змінюється їх функція, посилюється виражальність інших компонентів: «Якщо розмір у вірші «стертий», за його рахунок стають важливими інші ознаки вірша та інші елементи твору, а сам він виконує інші функції» [8, с. 274].

«Стираючи» активність того чи того компоненту, автор мовби корегує процес сприймання майбутнього твору. Тому аналіз взаємоузгодженості компонентів твору найкраще здійснювати з позицій його сприймання.

Мова творів Вал. Шевчука мовби «стерта», вона «не впадає у вічі», не звертає на себе увагу. Це досить незвичне явище, оскільки стиль багатьох українських письменників, що ввійшли в літературу у 60-ті роки (наприклад, Є. Гуцало, В. Яворівський), відзначається словесною

кучерявістю, деякими «бароковими» надмірностями. Вал. Шевчук прагне, щоб його мова була непомітною, позбавленою зовнішніх ефектів, – у такому випадку вона дає можливість якомога повніше виявити функціональність інших, «немовних», засобів. Він досконало володіє мистецтвом сугестії, тобто мистецтвом навіювання читачеві потрібних письменникові вражень. З цією метою у художній текст вводяться різні деталі, кожна з яких подана «у своїй обгортці», але смисл деталей одновекторний – тобто вони б'ють в одну і ту ж точку. Більшість з них звернуті до підсвідомості читача – він і не помічає, як владно письменник «заряджає» його тим чи іншим смисловим настроєм.

«Стертість», простота мови обумовлює більшу сприйнятливість читачем деталей. Сам принцип сугестивного впливу вимагає зосередженості читацької уваги в якомусь одному напрямі. Якщо ж вона відволікається ефектами іншого ряду, то сугестивний вплив помітно слабне.

Ідеальною внутрішньою гармонізацією відзначаються оповідання Гр. Тютюнника. Творча манера цього видатного майстра слова позначена прагненням відображати життя «у формах самого життя». Якщо говорити про «образ оповідача», то він постає із творів письменника як людина надзвичайно уважна, причому мудро спостережлива, бо фіксує не все, що бачить, а тільки те, що найбільш характерне у полі зору, тобто фіксує правду. Є у манері оповідача і якась дешифрація «дядьківської» лукавинки, що надає творам Гр. Тютюнника неповторного аромату народності – аромату українського. Але найбільш характерне для його манери – це підкреслено спокійна, буденна інтонація розповіді. Її функціональність у тому, що вона гальмує, ніби узвичаює виражальну силу художніх деталей Гр. Тютюнника. Їх у нього так багато, так «густо» і вони настільки виразні, що їх необхідно спеціально узвичаювати, робити менш помітними, бо у протилежному випадку вони створювали б враження літературної робленості твору.

Цікаво, що «притишені» буденним ладом мови, деталі у творах Гр. Тютюнника не втрачають своєї виражальної та естетичної енергії – вона ніби прихована. Та коли вона відкривається читачеві, то породжує неоманливе враження безконечної глибини художнього смислу. Як бачимо, ритміко-інтонаційний лад гармонує з особливостями художньої деталізації. У такому взаємосприянні виражальних зусиль двох важливих компонентів – інтонації і художньої деталі – слід вбачати один із суттєвих виявів всезагальної внутрішньої гармонії художнього організму.

Кожний високохудожній літературний твір є неповторним явищем, пристосованим виражати неповторний художній смисл. І тому зв'язки між його компонентами також неповторні. Ось чому пізнання поезики високохудожнього твору як цілісної системи – це завжди відкриття.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Эйхенбаум Б. О поэзии. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 332 с.
2. Жирмунский В. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 408 с.



3. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. Теория стиха. – Л.: Сов. Спсатель, 1975. – 552 с
4. Клочек Григорій. Текст «під мікроскопом»: фрагмент новели Василя Стефаника «Катруся» (До питання про склад поетики літературного) // Григорій Клочек. Енергія художнього слова. Збірник статей. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. – 2007. – 448 с.
5. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литратуры. – 1968. – №8.
6. Синергетике – 30 лет. Интервью с профессором Г. Хакеном // Вопросы философии. – 2000. – № 3.
7. Тимофеев Л. Слово в стихе. – М.: Сов. писатель, 1987. – 421 с.
8. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука. – 574 с.
9. Хакен Г. Синергетика. – М.: Мир, 1980. – 405с.
10. Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976. – 317 с.
11. Чичерин А. В. Ритм образа. – М.: Сов. писатель, 1973. – 278 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Клочек Григорій Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури КДПУ ім. В. Винниченка, член Спілки письменників України, академік АН Вищої школи України.

Наукові інтереси: аналіз літературного твору.